

Loupe à la main : la construction médiatique de l'amateur, littéraire d'un genre nouveau au XVIII^e siècle

KATALIN BARTHA-KOVÁCS

Szegedi Tudományegyetem/Université de Szeged

Au début de son *Salon* de 1753, le critique d'art Jacques Lacombe esquisse une image bien évocatrice de l'amateur de son temps, celui qui ne court l'exposition des peintures et des sculptures que pour critiquer les productions artistiques récentes. Il ridiculise la manie de certains amateurs qui, leur « fatale loupe » à la main, trouvent plaisir à rechercher et à agrandir les défauts des toiles, et imagine toute une scène ironique entre lui-même et l'amateur. Ce dernier y est apostrophé tour à tour sous les termes d' « éternel Grondeur », de « Critique outré » ou d' « impitoyable Lorgneur¹ ». De même, le critique incompetent mais aspirant au titre de juge des productions artistiques est souvent la cible des gravures satiriques. La Font de Saint-Yenne, le premier critique d'art au sens moderne du terme, est par exemple montré sur une gravure de Claude-Henri Watelet avec une canne blanche et un chien d'aveugle ou, sur une autre, gravée par le comte de Caylus, examinant avec une loupe la Fontaine de St-Innocent². Comme le remarque malicieusement Lacombe, la loupe – l'attribut typique de l'amateur qui veut passer pour connaisseur –

¹ Jacques Lacombe, *Le Salon*, s.l.n.d. [1753], Collection Deloynes, volume V, pièce 55, pp. 1–7. Le corpus de la Collection Deloynes – intitulé *Collection des pièces sur les beaux-arts imprimées et manuscrites recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes* – rassemble les textes de critique d'art écrits entre 1699 et 1820 et est accessible entre autres au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de France.

² Le titre du second exemple de gravure contient un jeu de mots implicite sur le nom de La Font: il peut se lire comme « *La Fontaine* de Saint-Innocent », et fait alors allusion à la prétendue innocence du critique (entendue au sens d'incompétence et d'ignorance). Voir Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, traduction A. Jacquesson, Paris, Macula, 2000, p. 14.

Biblio 17, 205 (2013)

est un instrument qui sert à agrandir les fautes des tableaux. Elle offre, effectivement, une vision de tout près où les détails se dessinent plus clairement, mais au risque de perdre de vue l'ensemble de la composition.

Ces images caricaturales visualisent en effet un phénomène marquant la vie artistique en France au milieu du XVIII^e siècle. Elles font partie des réactions, des contre-attaques des amateurs alliés aux artistes : ils regardent d'un mauvais œil l'essor de l'activité des critiques qui, sans être connaisseurs en matière picturale, s'érigent pourtant en juges des productions artistiques. Aussi attirent-elles l'attention sur le problème que pose la polysémie du mot « amateur » : en fonction du fait qu'il s'emploie au sens large ou restreint du terme, son référent, l'amateur, apparaît différemment représenté dans les brochures des Salons. S'il est quelquefois assimilé au critique d'art, à d'autres occasions pourtant, il est une figure décriée ou ridiculisée par les salonniers.

En ce qui concerne donc la figure – à bien des égards complexe – de l'amateur, elle est un facteur non négligeable pour la constitution de l'espace artistique des Lumières. L'hypothèse que nous tâcherons de vérifier est que la figure de l'amateur au sens moderne du terme s'est constituée lors de la bataille médiatique des brochures de critique d'art³. Les questions qui se posent à ce propos – et auxquelles nous essaierons de répondre – sont les suivantes : comment la médiatisation de l'amateur se manifeste-t-elle à travers la « querelle des brochures » ? Plus concrètement, quelles sont les images de l'amateur que les brochures critiques nous transmettent ? Si elle est souvent caricaturale, quelles en sont les causes ? L'objectif de l'article consiste à considérer quelques descriptions représentatives de l'amateur, telles qu'elles se présentent dans les *Salons* écrits entre 1747 et 1757, pour nuancer son image à l'époque des Lumières. Avant toute analyse, il nous semble cependant indispensable de procéder à un examen terminologique du mot « amateur », ainsi que de mettre en évidence l'évolution lors de laquelle le nouveau genre de la critique d'art s'est d'abord affirmé et, ensuite, affiné dans la « querelle des brochures ».

La critique d'art et les amateurs

Il est en quelque sorte symptomatique que, dès sa naissance, l'histoire de la critique de Salon soit marquée par des polémiques. Le déclencheur des querelles est l'ouvrage de La Font de Saint-Yenne – les *Réflexions sur quelques*

³ Si la figure de l'amateur s'impose à partir de la Renaissance, l'amateur est alors conçu au sens le plus large du terme, comme spectateur sachant apprécier les productions artistiques. Voir Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 52.

causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre (1747) – où se voit revendiquée la légitimité du jugement des œuvres d'art par les non-praticiens, les profanes. L'écrit de La Font, paru sous l'anonymat, provoque immédiatement des réactions et lance toute une vague de « querelles des brochures⁴ ». Certains critiques, comme l'abbé Le Blanc, sont plutôt indulgents à l'égard de ses efforts : il pardonne à La Font son zèle car « s'il n'est pas aussi connoisseur qu'amateur, c'est au moins un citoyen zélé pour la gloire de la Patrie⁵ ». D'autres cependant, tels que Watelet, contestent la nécessité de l'entreprise de La Font et sont indignés du fait qu'un non-spécialiste ose critiquer les tableaux des peintres encore vivants. Dans sa riposte, qu'il écrit au nom des jeunes élèves peintres, Watelet réplique ironiquement au critique en lui reprochant ses « irrévocables jugements⁶ ». Le secrétaire de l'Académie, Charles-Nicolas Cochin s'attaque aussi à La Font et trouve que les ouvrages de celui-ci sont « remplis d'aménité⁷ ». La conférence du comte de Caylus, intitulée « De l'Amateur » et prononcée en 1748, peut également être considérée comme une résonance à la brochure de La Font. En tout état de cause, l'écrit fondateur de La Font trouve très bientôt tant des imitateurs que des contestataires et conduit, en 1749, à une réaction violente de la part des artistes qui, vexés des critiques, refusent d'exposer cette année-là au Salon (qui n'a pas eu lieu en 1749). La Font, quant à lui, trouve nécessaire de se justifier, en 1752, dans une lettre où il explique n'avoir jamais eu « le dessein odieux de blesser qui que ce soit, ni même de le désobliger le plus légèrement⁸ ». Il publie toutefois, en 1753, une nouvelle critique de Salon, les *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*.

⁴ Sur les causes qui incitent les auteurs des brochures à garder leur anonymat voir Richard Wrigley, *The origins of French art criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 177.

⁵ Jean-Bernard Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions, à Monsieur P.D.R.*, 1747, Collection Deloynes, volume II, pièce 26, p. 4.

⁶ « ... ainsi, nous laisserons au Public, toujours juste, le soin de vous remercier de vos bienfaits. Pour nous, Monsieur, qui ne faisons qu'une des petites parties de ce Public, nous jugeons de l'utilité de vos Ecrits par celle qu'ils ont produite sur nous. » Claude-Henri Watelet, *Lettre des jeunes élèves de peinture à M.L.F... (La Font)*, s.l.n.d., Collection Deloynes, volume II, pièce 29, p. 2.

⁷ Charles-Nicolas Cochin, *Lettre sur les donneurs d'idées, adressée à M. de Boissy* (1755), dans *Recueil de quelques pièces concernant l'art*, t. I, Paris, Jombert, 1771, pp. 56-57.

⁸ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746*, dans *Œuvre critique*, édition d'É. Jollet, Paris, ENSB-A, 2001, p. 96.

Bien que l'on ait quelquefois tendance à confondre, en rapport avec la production de la critique d'art, l'amateur (au sens strict du terme) et le critique, les deux termes ne sont pas nécessairement synonymes. La Font n'est en effet ni peintre ni amateur, et le plus éminent critique d'art du siècle des Lumières, Diderot, se révolte quant à lui en 1767 par des propos acerbes contre la tyrannie de la « maudite race » des amateurs, qui décident « à tort et à travers » de la réputation des artistes⁹. Pour voir plus clair dans la question de l'assimilation des termes « amateur » et « critique », nous prétendons offrir d'abord une brève contextualisation du genre de la critique d'art au temps de sa naissance. Nous tâcherons ensuite de circonscrire le champ lexical du mot « amateur », en le distinguant des termes apparentés tels que « virtuose », « curieux », « connaisseur » et « critique ».

En tant que genre littéraire autonome, la critique d'art est née en France au milieu du XVIII^e siècle. C'est une constatation, un fait historique, qui requiert pourtant certaines précisions. Quant à l'expression de critique d'art au sens strict du terme, elle ne désigne guère l'ensemble des écrits sur l'art mais renvoie à un genre littéraire spécifique, la critique de Salon. Ce genre est lié à l'institution de l'Académie royale de peinture et de sculpture et à ses expositions régulières aux Salons (annuelles d'abord et bisannuelles à partir de 1737). Dès le temps de sa naissance, la critique d'art a un statut précaire : par sa nature même, elle est une activité *occasionnelle*, le compte rendu d'une exposition publique et temporaire des œuvres d'art contemporaines. Les écrits produits à ce propos répondent quant à eux à ce caractère occasionnel : ils font allusion à l'actualité artistique de leur époque.

Dans le livre qu'il consacre à la genèse de ce genre, Albert Dresdner met en lumière les caractéristiques principales de la critique d'art. Parmi les critères qu'il souligne, le plus important est, dans notre perspective, celui de l'opposition entre le jugement des pratiquants et des profanes¹⁰. La critique d'art établit un nouveau régime de discours car, avec son avènement, la réflexion artistique cesse d'être le privilège des artistes. Quant à ces derniers, ils sont particulièrement sensibles à la prétention *critique* de ce nouveau genre littéraire, dont le but consiste à offrir des *jugements* des productions des artistes académiciens. Au-delà des jugements, les brochures contiennent, surtout dans la phase de la constitution de la critique d'art, aussi des réflexions méta-critiques concernant la prétendue responsabilité du critique envers la

⁹ Diderot, *Salon de 1767*, édition d'E.M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 60. Diderot vise par là les amateurs associés à l'Académie, et en particulier Watelet.

¹⁰ Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art* [1915], traduction Th. de Kayser, Paris, ENSB-A, 2005, pp. 50-53.

société. Il s'agit là d'un trait général qui marque l'attitude de l'intellectuel où un écart subsiste entre ses pratiques d'écriture réelles et l'image que celui-ci donne de sa propre fonction¹¹. La conviction de la portée de cette mission se retrouve en effet dans de nombreux écrits critiques. Le collectionneur et critique d'art Saint-Yves par exemple justifie, en 1748, la publication de ses *Observations* par l'allusion à l'utilité de son écrit et son « devoir de citoyen¹² ». Il insiste également sur la nécessité des expositions, qui servent à former le goût du public et à affiner celui des connaisseurs¹³. À travers la différenciation des deux sortes de destinataires des œuvres d'art – et, par là même, des deux sortes de goût –, il renvoie, quoique implicitement, à un clivage à l'intérieur du public : le commun du public n'est pas identique, selon lui, au public choisi des connaisseurs.

« Amateur », « connaisseur » et « critique » : ces termes apparaissent relativement souvent dans les écrits critiques sur l'art. « Amateur » s'imisce parfois jusque dans le titre des ouvrages. Si l'on n'examine que la production d'une seule année, celle de 1753, on le retrouve dans les titres tels que *Sentimens d'un amateur* (de Garrigues de Froment), *Jugement d'un amateur sur l'exposition des Tableaux* (de Laugier) ou *Lettre à un amateur en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux* (de Cochin¹⁴) où les deux premiers critiques évoqués se désignent comme amateurs, au sens large du terme.

La difficulté de parler des amateurs provient de la polysémie du mot. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le terme « amateur » peut être considéré comme un synonyme discursif typiquement français de l'italien *virtuoso*. La langue française possède en effet plusieurs termes pour désigner le *virtuoso*, « un homme qui aime les beaux Arts, qui s'y connoist¹⁵ », comme le formule le théoricien de l'art Roger de Piles dans les *Remarques* à sa traduction française de *L'Art de peinture* de Charles-Alphonse Du Fresnoy. Dans la toute première phase de sa

¹¹ Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1994, p. 7.

¹² « Nous avons pensé cependant que les matieres dont il est parlé dans cette brochure étant intéressantes, sa publication quoique différée, pourroit devenir utile. Nous sommes-nous trompés ? Nous avons du moins rempli le devoir de citoyen. » (Charles-Léoffroy de Saint-Yves, *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de Peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748 (où il est parlé de l'utilité des embellissemens dans les villes)*, Leyde, 1748, « Avertissement » non paginé).

¹³ « Ainsi par l'exposition qu'on fait annuellement des ouvrages de nos Peintres, le goût du public se forme, & celui des connoisseurs s'épure » (*ibid.*, p. 4).

¹⁴ Cochin se tourne contre Pierre Estève, auteur d'un *Esprit des Beaux-arts*, également de 1753.

¹⁵ Roger de Piles, *Remarques à L'Art de peinture de Charles-Alphonse Du Fresnoy* (1668), Genève, Minkoff, 1973, p. 173.

Préface au même ouvrage, Piles constate que «de tous les beaux Arts, celui qui a le plus d'Amateurs, est sans doute la Peinture¹⁶». Quant au terme «amateur», il prête aisément à la confusion car il peut s'utiliser – suivant l'usage de la Renaissance italienne – au moins en deux sens. Pris dans un sens plus large, il désigne celui qui *aime* la peinture (en spectateur) et, dans l'acception plus restreinte, celui qui la *pratique* aussi (en dilettante)¹⁷. Piles quant à lui semble amalgamer ce double usage lorsqu'il destine son *Cours de peinture par principes* à «ceux qui sont nés avec l'inclination pour ce bel art, et qui l'auront cultivé au moins dans la conversation des habiles connaisseurs et des savants Peintres¹⁸». Son destinataire visé *aime* l'art – il est donc amateur, au sens plein du terme – mais il le cultive aussi, au moins théoriquement, dans la conversation. Piles songe donc à un public choisi d'amateurs qui, sans être parfaitement instruits en peinture, prennent pourtant plaisir à regarder les tableaux.

Au XVIII^e siècle, l'*Encyclopédie* distingue tout au moins trois entrées ayant un sens proche du *virtuose* en rapport avec la peinture : l'amateur, le connaisseur et le curieux. Elle est plutôt sommaire au sujet de l'*amateur* : il «se dit de tous ceux qui aiment cet art & qui ont un goût décidé pour les tableaux. Nous avons nos *amateurs*, & les Italiens ont leurs *virtuoses*¹⁹». Cette définition – qui détermine comme seul critère pour être amateur d'*aimer* la peinture et d'avoir un *goût* pour les œuvres artistiques – confère au terme un sens large et proche de celui que lui a donné Piles. L'amateur se démarque à bien des égards du *curieux* : ce terme désigne en peinture «un homme qui amasse des desseins, des tableaux, des estampes, des marbres, des bronzes, des médailles, des vases, &c.²⁰». La suite de la définition ridiculise l'incompétence du curieux qui ne fait qu'accumuler les objets, sans s'y connaître véritablement²¹. Quant au *connaisseur*, il est encore à distinguer de l'amateur : toujours selon l'*Encyclopédie*, en matière de peinture, ce terme «renferme moins l'idée d'un

¹⁶ *Ibid.*, p. 1.

¹⁷ Heinich, *op. cit.*, p. 51.

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, 1989, p. 18.

¹⁹ Paul Landois, «Amateur», dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751–1780], nouvelle impression en facsimilé, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann, 1966–1995, t. 1, p. 317.

²⁰ Paul Landois, «Curieux», dans *ibid.*, t. 4, p. 577. K. Pomian voit la différence majeure entre l'amateur et le curieux en ce que le mot «amateur» véhicule selon lui le thème du désir, alors que le mot «curieux», utilisé au XVIII^e siècle dans un sens essentiellement péjoratif, est associé au thème de la totalité et à l'envie de posséder. Voir Krzysztof Pomian, «La culture de la curiosité», dans *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e–XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard NRF, 1987, p. 72.

²¹ «Tous ceux qui s'en occupent ne sont pas connoisseurs ; & c'est ce qui les rend souvent ridicules, comme le seront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas.» (P. Landois, «Curieux», *op. cit.*, t. 4, p. 577).

goût décidé pour cet art» – qui correspond, nous l'avons vu, à la définition de l'amateur – «qu'un discernement certain pour en juger». Plus loin, l'article précise que «l'on n'est jamais parfait *connoisseur* en Peinture, sans être peintre; il s'en faut même beaucoup pour que tous les Peintres soient bons *connoisseurs*²²». Cette définition appelle deux remarques. La première se rapporte au critère du *jugement*: à la différence de l'amateur, le connaisseur a non seulement un goût pour les arts mais, étant suffisamment érudit dans le domaine où on lui demande une opinion, il est aussi capable de porter un jugement sur les créations artistiques. Concernant la capacité du jugement, le connaisseur semble prévaloir sur l'amateur, voire sur le peintre. La deuxième remarque, c'est que la définition exprime, bien qu'implicitement, l'opinion générale des encyclopédistes à l'égard des amateurs: elle s'oppose à la «tyrannie» des amateurs associés à l'Académie, due à leur position sociale, à l'influence (parfois redoutable) qu'ils exercent sur la vie des artistes²³.

En ce qui concerne, finalement, le terme «critique», Marmontel y consacre un long article dans l'*Encyclopédie* dont nous ne retenons que la perspective de la peinture et de la sculpture, et où il est également question de l'amateur et du connaisseur. Marmontel s'en prend aux «prétendus connoisseurs» qui, en dépit de leur manque de connaissances artistiques, veulent pourtant critiquer l'imitation des peintres et juger leurs tableaux «d'un coup d'œil²⁴». Il n'épargne pas non plus les amateurs qui, étant compétents dans l'étude de quelques grands maîtres, ont l'habitude de ne juger les toiles d'autres artistes que relativement à ceux-ci²⁵. Au sujet du rapport de l'amateur, du critique et de l'artiste, le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* de Watelet et de Lévesque est également éclairant. Dans l'article «Critique», Lévesque déclare sans ambages que le meilleur critique d'art est l'artiste, qui appuie ses jugements sur des principes solides car renforcés par la pratique. Il se dresse contre les gens de lettres qui «ont tenté d'enlever cette prérogative pour s'en emparer, & l'ont exercée de manière à venger ceux qu'ils en avoient dépouillés», de même que contre les amateurs «armés à la légère» qui «se sont joints au parti des gens de lettres» pour s'attaquer aux artistes²⁶. Le vocabulaire militaire utilisé par Lévesque rend éloquemment compte de la situation résultant de la «querelle des brochures» vers la fin du XVIII^e siècle.

²² Paul Landois, «Connoisseur», dans *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. 3, p. 898.

²³ Voir Krzysztof Pomian, «Médailles/coquilles = érudition/philosophie», dans *Collectionneurs*, *op. cit.*, p. 161.

²⁴ Marmontel, «Critique», dans *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. 4, p. 493.

²⁵ *Ibid.* Il vise par là en particulier le comte de Caylus.

²⁶ Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* [1792], Genève, Minkoff, 1972, t. 1, p. 545.

Il découle de ces quelques exemples, tirés des dictionnaires de l'époque, que le terme d'amateur est loin d'être univoque. Dans son acception restreinte, ce mot désigne au XVIII^e siècle un statut et est réservé aux seuls amateurs honoraires de l'Académie, parmi lesquels aucun homme de lettres n'est élu. Suivant la pratique de l'Académie, les dictionnaires de l'époque fixent d'habitude cet usage. Dans le *Dictionnaire*, Watelet donne une définition de l'amateur au sens strict du terme: «Le titre d'*Amateur* est une distinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'associent, non en qualité d'Artistes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leurs connoissances²⁷». Ces propos font écho à ceux du comte de Caylus qui, dans sa conférence déjà mentionnée («De l'amateur»), note que les amateurs de l'art font depuis longtemps partie de l'Académie royale de peinture et de sculpture²⁸. En tant qu'amateur honoraire de l'Académie, Caylus attribue à l'amateur les compétences d'un artiste non-professionnel, capable d'aider les peintres par ses conseils. Il détermine «différentes espèces» d'amis de la peinture et n'accorde pas le titre de véritable amateur à celui «qui n'est que curieux» et qu'il appelle dans un autre texte, plus tardif, «amateur sans connoissance²⁹». La définition du *Dictionnaire portatif* d'Antoine-Joseph Pernety atteste aussi l'usage restreint du terme «amateur»³⁰. Tout en assignant un rôle positif à l'amateur – et soulignant la tâche morale de celui-ci de stimuler la progression des arts –, il met en garde contre la confusion des mots d'amateur et de connaisseur: «On peut être Amateur sans être connoisseur, & non au contraire³¹». De même, le *Dictionnaire* de Watelet et de Lévêque

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ Anne-Claude-Philippe Caylus, *De l'amateur*, 7 septembre 1748. Cité dans Baldine Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 259. Le statut des amateurs honoraires à l'Académie est fondé en 1663: élus pour leur dignité sociale et leur goût pour les arts, ils peuvent participer aux décisions administratives de l'institution. Le statut des associés libres – qui ont des droits plus restreints – est créé plus tard, en 1747. Voir Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2008, pp. 23–26.

²⁹ Anne-Claude-Philippe Caylus, *Description d'un tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Vanloo*, Paris, Duchesne, 1757, Collection Deloynes; volume VII, pièce 82, p. 4.

³⁰ L'amateur «joint à l'amour pour la Peinture, la sculpture ou la Gravûre, assez de goût & de lumières pour favoriser les Artistes, encourager leurs travaux, & souvent faire un recueil de leurs ouvrages» (Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* [1757], Genève, Minkoff, 1972, p. 10).

³¹ *Ibid.*, pp. 9–10. Les deux termes peuvent pourtant quelquefois coïncider: «Nous avons aujourd'hui en France un grand nombre d'amateurs connoisseurs, qui se font un plaisir d'ouvrir leurs cabinets aux curieux» (*ibid.*, p. 11).

tient les amateurs pour « utiles aux progrès de la Peinture », à condition qu'ils « parviennent à acquérir les connoissances qui sont indispensables pour bien jouir des productions des talens & pour les apprécier judicieusement³² ». Ce n'est pas un hasard que le verbe utilisé soit « apprécier » et non pas « juger » : la distinction des deux opérations est substantielle. Contrairement au critique, qui juge les tableaux, l'amateur – conçu au sens étroit du terme – ne prononce pas de jugement sur les productions artistiques mais s'en tient à leur appréciation.

Les écrits de critique d'art – qui contiennent dans la plupart des cas des jugements de non-professionnels – n'appartiennent pas aux genres consacrés par le discours académique. Cependant, ce discours non-institutionnalisé (et non autorisé) génère une « bataille des brochures », dans laquelle les membres de l'Académie (son secrétaire et ses amateurs honoraires ou associés libres) trouvent nécessaire d'intervenir. Il n'est pas étonnant de voir que l'attitude des critiques – des hommes de lettres qui revendiquent le droit des profanes au libre exercice de la critique d'art – suscite l'hostilité des gens de métier et provoque des réactions courroucées de leur part. Avec une colère méprisante, ils refusent l'intrusion des littéraires dans le domaine artistique, aussi bien que leur discours. Bien des études ont souligné le caractère polyphonique et polémique de la critique d'art, où l'enjeu principal des querelles était le statut du critique, les droits qui lui sont assignés et qui étaient différemment vus par les littéraires et les artistes³³. Par la suite, nous relèverons quelques images emblématiques de l'amateur, telles qu'elles se présentent dans les brochures composées au cours de la phase de la constitution de la critique d'art. Ce faisant, nous prendrons le terme « amateur » au sens large et général, non pas comme correspondant à un statut académique, mais en tant que désignant une figure sociale sans référence concrète, qui donne souvent lieu à des images stéréotypées dans les brochures des Salons.

La « querelle des brochures » et les images de l'amateur

Si l'on réfléchit dans le cadre du paradigme moderniste de la médiatisation, les questions suivantes se posent : comment le personnage de l'amateur apparaît-il dans les médias du XVIII^e siècle ? Comment les salonniers parviennent-ils à dresser son portrait ? Or l'expression « médiatisation » inscrit

³² Watelet et Lévesque, *op. cit.*, p. 57.

³³ Voir entre autres Élisabeth Lavezzi, « Remarques sur la critique d'art au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111, pp. 269–282 et Bernadette Fort, « Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 22, n° 3, Spring 1989, pp. 368–394.

ces questions dans le champ de l'histoire sociale de l'art et de l'histoire de la réception artistique. Quant au terme « *medium* », il renvoie dans ce contexte à la culture de l'*écrit* : cette époque-là connaît une multiplication importante des différentes formes de publications, dont aussi les écrits (parfois violemment) critiques³⁴. En rapport avec la question de la médiatisation, nous nous concentrerons sur deux problématiques qui sont connexes et que nous illustrerons à l'aide des exemples tirés des *Salons* entre 1747 et 1757. D'un côté, nous dépouillerons les occurrences qui offrent les images les plus caractéristiques de l'amateur (le point de vue « non-officiel », celui des critiques d'art) pour démontrer qu'il s'agit là d'une figure bien complexe, à multiples facettes. De l'autre côté, nous analyserons quelques passages où il est question de ridiculiser l'ambition des critiques qui veulent juger des productions artistiques (le point de vue « officiel », celui des académiciens et amateurs, partisans des artistes).

En ce qui concerne ce second aspect, l'abbé Le Blanc, critique proche des dirigeants de l'Académie, donne un diagnostic sévère de la « fureur d'écrire » qui semble s'être emparée de « tous les esprits », pour devenir la « manie du siècle » gagnant sournoisement les écrivains « sans qu'ils s'en aperçoivent » : « La démangeaison des Ecrivains d'aujourd'hui, est de vouloir parler des Arts sans s'y connoître. Les Artistes s'en plaignent, & ils ont raison³⁵ ». Il met en question tout explicitement l'activité critique lorsqu'il estime que « la partialité, l'ignorance & la malignité » avaient inspiré la plupart des brochures qui ne se proposent que « d'insulter & de dégoûter les plus célèbres Artistes³⁶ ». Dans ces propos amers s'exprime, au travers du rêve de l'idéal de la critique judicieuse, la condamnation sans appel de toute attaque visant les artistes académiciens. Car, n'oublions pas, le discours de la critique d'art est un discours hautement politisé. Lorsque les critiques trouvent à redire aux créations des artistes consacrés, ils s'attaquent à la fois à la structure académique qui est, en quelque sorte, le « miroir » de l'ordre social (et politique) féodal et, par là même, du régime absolutiste³⁷. Cela explique les plaintes que Le Blanc

³⁴ Comme le remarque Didier Masseau, l'écrit imprimé exerce un pouvoir de fascination sur les intellectuels des Lumières parce qu'il « entretient le rêve d'exercer un pouvoir à distance sur un public dont on évalue encore mal les goûts et les motivations » (D. Masseau, *op. cit.*, p. 48).

³⁵ Jean-Bernard Le Blanc, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, 1753, Collection Deloynes, volume V, pièce 63, pp. 107–108. Ou encore : « Jamais on n'a tant écrit en France que dans ce tems-ci, sur tout ce qui est l'objet du goût » (*ibid.*, p. 106).

³⁶ *Ibid.*, pp. 56–57.

³⁷ Fort, *op. cit.*, p. 370.

émet contre les obscurs « auteurs de ces Satyres », aussi bien que la scène qu'il esquisse de l'ascension imaginaire d'un critique marginal et sans talent, mais qui devient auteur de brochure réputé :

Un homme à Paris qui n'est rien, & qui n'est propre à rien, n'a qu'à s'afficher par une brochure pour homme de goût, il devient à l'instant quelque chose, on l'en croit sur sa parole, les maisons des gens riches lui seront ouvertes, il fera sa cour à ces *magnifiques Protecteurs* des Arts, à son tour il verra des Artistes lui faire la leur dans la crainte qu'il ne décrie leurs Ouvrages, enfin il passera pour *Connoisseur* auprès de ceux qui prennent le jargon pour le langage des Arts, & qui de même que le Paysan du *Médecin malgré lui*, sont portés naturellement à admirer ce qu'ils n'entendent pas³⁸.

Lorsque Le Blanc se moque du prétendu connaisseur – qui parvient à duper le « gros du public », sans pour autant pouvoir tromper le « lecteur éclairé » –, il raille la vaine ambition des auteurs de brochures s'embrouillant dans les termes d'art qui deviennent sous leur plume des mots vides de sens. Ses propos sont dans la continuité de ceux qu'il avait proférés sept ans auparavant, dans sa *Lettre sur l'exposition* de 1747, où il diagnostiquait déjà le phénomène de la profusion des écrits sur l'art, et en donnait aussi les causes : « Si tant de gens se mêlent d'écrire, ce n'est pas qu'ils soient plus sçavans ou qu'ils aient plus d'esprits que le commun des hommes, c'est uniquement parce qu'ils veulent faire un Livre³⁹ ».

C'est également pour l'usage du lexique artistique par un non-professionnel que *Le Salon* de Lacombe est critiqué dans une brochure intitulée *Lettres sur quelques écrits de ce temps*. Son auteur, anonyme, évoque les « écrits ridicules », les « critiques outrées », et raille la prétention de Lacombe de vouloir faire « le petit Horace », en introduisant dans son texte « un importun, un prétendu connoisseur qui l'aborde, & qui lui récite une litanie de termes de Peinture enrôlés sans choix⁴⁰ ». Il désavoue également le fait qu'après la dispute de ces « deux importuns bavards », Lacombe (désigné par un « on » bien vague) veut donner aux artistes « les définitions banales des Arts qu'ils exercent⁴¹ ». On notera que le pamphlétaire anonyme parle du « prétendu connoisseur » et non pas de l'amateur, bien que Lacombe se dise révolté de « la manie que certains *Amateurs* ont de décrier les Arts & les Artistes » de

³⁸ Le Blanc, *Observations*, op. cit., pp. 63–64.

³⁹ Le Blanc, *Lettre sur l'exposition*, op. cit., p. 8.

⁴⁰ *Lettres sur quelques écrits de ce temps. Au sujet des Tableaux qui ont été exposés dans le grand Salon du Louvre en 1753*, Paris, 1753, Collection Deloynes, volume V, pièce 66, p. 2.

⁴¹ *Id.*

son siècle⁴². Il s'agit là probablement d'une inattention de la part du critique, ce qui prouve qu'en sa phase de naissance, le vocabulaire de la critique d'art est encore bien flottant, et le langage de la critique d'art loin d'être solidifié.

C'est pourtant Cochin qui va le plus loin dans le combat mené avec acharnement contre les inopportuns «faiseurs de Brochures». Dans sa *Lettre à un amateur*, il se tourne en particulier contre le critique Estève «qui a voulu aussi se mettre à la fête, & donner des leçons aux plus habiles Artistes⁴³». À travers l'exemple d'Estève, Cochin reproche aux auteurs des brochures qu'ils veulent remplacer leur manque de connaissances artistiques par de vagues «impressions» sur les tableaux exposés. Il désapprouve notamment l'attitude que prennent la plupart des pamphlétaires qui, tout comme Joseph de La Porte, proclament hautement – à l'instar de l'abbé Du Bos – qu'ils suivent leur *sentiment* lors du jugement des tableaux: «Mon jugement n'est point une décision, c'est un sentiment que vous devez comparer aux impressions que vous aurez reçues & à l'avis unanime des connoisseurs, c'est-à-dire de tous ceux qui vous donneront des raisons⁴⁴». L'opinion de Cochin reflète la position des artistes qui récusent toute forme de critique *publique*, toute forme de la critique *du public*. Ce n'est pas un hasard que, pareillement à Cochin, d'autres libellistes recourent eux aussi dans leurs critiques à des expressions qui relèvent du domaine militaire. Cochin a beau souligner qu'il ne faut aucunement regarder les expositions comme un «combat dans lequel des rivaux ennemis tâchent de se nuire, & d'attirer la risée sur ceux qui paroissent vaincus⁴⁵», il n'en reste pas moins que le vocabulaire militaire caractérise le ton des écrits polémiques. Il s'agit là bel et bien d'un combat verbal entre artistes et critiques, qui se déroule sur le champ des mots, le terrain propre aux critiques, aux hommes de lettres, mais où les artistes se déplacent en général avec beaucoup moins d'aisance que les littéraires.

⁴² Lacombe, *op. cit.*, p. 3. Remarquons que le terme «manie» revient souvent sous la plume des salonniers en guerre.

⁴³ Charles-Nicolas Cochin, *Lettre à un amateur en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux*, s.l., 1753, Collection Deloynes, volume V, pièce 61, p. 4.

⁴⁴ Joseph de La Porte (abbé), *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, 1755, Collection Deloynes, volume VI, pièce 73, p. 6. Voir Du Bos: le sentiment «enseigne bien mieux si l'ouvrage touche et s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations composées par les critiques pour en expliquer le mérite, et pour en calculer les perfections et les défauts» (Jean-Baptiste Du Bos (abbé), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Paris, ENSB-A, 1993, t. 2, sect. 22, p. 276).

⁴⁵ Charles-Nicolas Cochin, *Réflexions sur la critique des ouvrages exposés au Sallon du Louvre* [1757], Collection Deloynes, volume VII, pièce 86, p. 16.

Où situer l'amateur dans ce combat, à coup sûr inégal, entre artistes et critiques d'art ? Peut-on concilier, en quelque sorte, les notions d'amateur et de critique désignant deux figures qui sont souvent associées, voire assimilées en rapport avec l'écriture des Salons ? Nous pensons pouvoir y répondre par l'affirmative, si nous prenons le mot « amateur » au sens large du terme, comprenant le segment du public intéressé aux arts qui formule aussi son opinion à l'écrit. L'amateur et le critique sont des non-professionnels qui mènent une activité de salonnier occasionnelle : rappelons-le, l'amateur en tant que figure sociale n'est pas identique aux amateurs honoraires, dessinateurs ou graveurs comme Caylus et Watelet, pour lesquels être amateur est équivalent à un statut. Par la suite, nous illustrerons par quelques exemples représentatifs, puisés dans les brochures de Salon de la première période de la critique d'art, les différents emplois du terme « amateur ».

En tout état de cause, les brochures de Salon révèlent l'importance de l'amateur, de cette figure en plein essor surtout à partir des années 1740 sur la scène artistique française. Le corpus critique de l'époque envisagée témoigne du flottement du mot « amateur » entre l'usage restreint et large. À côté de ces usages, on notera encore l'attitude variable des critiques envers l'amateur, oscillant entre identification et distanciation. Pour illustrer l'emploi restrictif du terme, citons l'abbé Garrigues de Froment : dans ses *Sentimens d'un amateur*, il s'en prend aux amateurs associés à l'Académie à cause de leur goût exclusif pour les œuvres des Anciens. Sa critique concerne avant tout les amateurs qui sont aussi des collectionneurs possédant des cabinets meublés de tableaux. Il leur rappelle l'obligation morale qu'ils devraient avoir à l'égard des peintres contemporains de l'École française, et exprime son incompréhension de voir que les « Amateurs, qui sont dans le fond toujours redevables à l'Académie, préfèrent des choses médiocres, uniquement parce qu'elles sont anciennes, à de beaucoup plus belles, qui n'ont d'autre défaut que celui d'être modernes⁴⁶ ». Il va jusqu'à rendre responsables les amateurs de la décadence de l'École française contemporaine. Sans nous étendre ici sur les répercussions de la querelle des Anciens et des Modernes dans le domaine artistique au milieu du siècle⁴⁷, nous devons remarquer que Garrigues de Froment vise en particulier les amateurs érudits qui, tels que Caylus, sont les fervents défenseurs des Anciens.

⁴⁶ Antoine-Joseph Garrigues de Froment, *Sentimens d'un amateur sur l'Exposition des Tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite*, Paris, 1753, Collection Deloynes, volume V, pièce 58, Lettre III, p. 42.

⁴⁷ Voir à ce sujet René Démoris, « De quelques usages de la ruine au 18^e siècle : Cochin, Caylus, Diderot », *Dix-huitième siècle*, 2008/1, n° 40, pp. 619–635.

Quant à Caylus, il a aussi son mot à dire dans la querelle des brochures. Lorsque, en 1753, il esquisse une image frappante de l'ensemble des visiteurs du Salon, il conçoit le terme d'amateur dans son acception la plus large possible. Il parle des amateurs – identifiés globalement au public du Salon – comme d'une masse indifférenciée dont les membres ressortissent des milieux sociaux les plus divers :

Qu'on s'imagine un peuple d'amateurs de tous les âges & de toutes les conditions, témoignant une égale avidité pour étudier les talents, pour les juger, pour entretenir ses connoissances, ou en acquérir de nouvelles [...], & on aura quelque idée du spectacle que présentait à chaque instant du jour, le salon où étoient exposés les ouvrages de Peinture & de Sculpture⁴⁸.

Cette image rend compte de la position de l'amateur honoraire qu'est Caylus : il ne se mêle pas au « peuple d'amateurs » et reste distancié devant le spectacle qu'offre le Salon. Dès que l'on prend pourtant le mot « amateur » dans un sens également large mais cette fois-ci entièrement positif (désignant celui qui aime la peinture), le terme renvoie alors à une attitude critique spécifique, celle de l'amateur qui, lors de l'examen des productions artistiques, fait appel à son sentiment. Pour ces amateurs, le sentiment est un critère suffisant, sinon le seul critère valable pour juger l'art car permettant une appréhension globale du tableau. S'adressant à un ami (fictif) absent et résidant à la campagne, la brochure de Marc-Antoine Laugier suit la convention tacite du genre de la critique de Salon en train de se constituer, selon laquelle le compte rendu de l'exposition est souvent écrit sous forme épistolaire. Convaincu que le sentiment personnel est à la base du goût, Laugier s'en rapporte à « l'impression particulière » que font sur lui les toiles. Il argumente en fondant ses impressions sur son sentiment et affirme en ce sens que lors du jugement, il ne se laisse « point captiver par l'autorité des opinions », mais interroge son âme, et décide suivant les mouvements de celle-ci⁴⁹. Son attitude est celle de l'amateur qui, en tant qu'homme de goût connaissant les limites de ses compétences, se contente d'énoncer son sentiment, sans pour autant vouloir donner aux artistes des conseils concernant la technique de leur métier⁵⁰.

⁴⁸ Anne-Claude-Philippe Caylus, *Exposition des ouvrages de l'Académie royale de peinture et de sculpture faite dans une sale du Louvre le 25 août 1753*, s.l., 1753, Collection Deloynes, volume V, pièce 54, pp. 1–2.

⁴⁹ Marc-Antoine Laugier, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des Tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** (Vence)*, 1753, Collection Deloynes, volume V, pièce 59, p. 6.

⁵⁰ « Nous autres simples Amateurs, nous ne devons point nous hasarder à parler de choses qui nous sont peu familières; laissons aux gens du métier le droit exclusif qu'ils ont de décider pour ou contre l'artifice du Peintre. Bornons-nous à bien sentir l'effet du Tableau » (*ibid.*, p. 7).

Le jugement de l'amateur en matière artistique doit-il s'arrêter là, au sentiment ? Cette interrogation nous mène sur le terrain épineux du jugement de goût. Car, n'oublions pas, le XVIII^e siècle est appelé l'ère du goût, appellation allant de pair avec celle du siècle de la critique, les notions de goût et de critique étant, en effet, consubstantielles⁵¹. La liaison intime du jugement et du goût apparaît, comme nous l'avons vu, dans plusieurs écrits critiques. Du vaste corpus de la critique des Salons, nous avons examiné quelques textes rédigés par des amateurs ou ayant pour sujet les amateurs, qui ont confirmé l'hypothèse selon laquelle la médiatisation de l'amateur passait, au moment de la naissance de la critique d'art, par la « querelle des brochures ». Ces exemples nous ont servi à éclairer le processus pendant lequel le critique d'art (en tant que littéraire) apparaissait par une image rapidement stéréotypée dans les brochures critiques⁵². Quant à l'amateur, il était en effet bien différemment vu par les salonniers : il les incitait à une prise de position, à une attitude de distanciation ou, au contraire, d'assimilation.

Et, finalement, qu'en est-il de la *loupe* de l'amateur ? Si l'on revient aux gravures évoquées au début de l'article – qui tournent en dérision l'ambition de La Font et, en général, des critiques d'art –, il est significatif qu'elles sont faites par des amateurs honoraires, Caylus et Watelet. Ces images se composent des attributs stéréotypés, susceptibles de fonctionner comme des clichés. La loupe fait partie du répertoire habituel de ces attributs : pareillement à la cécité du critique (rendue explicite par la canne blanche et le chien), elle fait allusion à la vision déformée, à l'œil qui ne voit pas – ou voit mal – les œuvres d'art. La métonymie de la loupe – qui sert à symboliser l'étroitesse de la vue de l'amateur – apparaît également sur une peinture de Chardin. *Le Singe antiquaire* est un exemple visuel particulièrement frappant de la médiatisation de l'amateur : il offre une image caricaturale de l'attitude de l'amateur érudit – et savant antiquaire – dont le prototype par excellence

⁵¹ Comme le remarque Alfred Baeumler, « le problème de la critique est né avec celui du goût », le goût étant « l'expression subjective des mêmes données dont la critique est l'expression objective » (Alfred Baeumler, *Le Problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII^e siècle*, traduction Olivier Cossé, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 29).

⁵² Un processus semblable peut être observé à la même époque pour le voyageur dans la littérature de voyages. Sur l'image stéréotypée du voyageur au XVIII^e siècle, voir Géza Szász : « "Voyage" et "Voyageur" dans l'*Encyclopédie* : résumé des connaissances ou programme ? », dans I. Cseppentő (éd.), *Cultivateur de son jardin. Mélanges offerts à Imre Vörös*, Budapest, Université Eötvös Loránd/Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 2006, pp. 215–221.

est l' « anticomane » Caylus⁵³. Le singe sur le tableau, qui examine minutieusement avec sa loupe une médaille antique, renvoie-t-il au regard ironique que porte le peintre Chardin sur les amateurs collectionneurs ? Si l'on admet cette hypothèse, on peut alors considérer le tableau de Chardin comme un « pamphlet visuel » dirigé contre la manie des collectionneurs qui se plongent dans l'étude de l'Antiquité, tout en ignorant l'art contemporain.

De telles images caricaturales illustrent l'aspect visuel de la médiatisation de l'amateur ; l'aspect textuel de ce même processus diffuse la figure du critique d'art s'élevant en juge des tableaux et appliquant des critères essentiellement littéraires lors de son jugement. La figure de l'amateur assume le rôle de médiateur de l'art mais, quelque peu paradoxalement, c'est ce médiateur qui se voit ridiculisé par les textes polémiques qui le médiatisent. En tout état de cause, les brochures de Salons déterminent un nouvel espace discursif : celui de la critique d'art, qui se développe grâce à l'activité des littérateurs, et qui contribuera, vers la fin du XVIII^e siècle, à la constitution de nouveaux fondements du jugement de goût.

⁵³ On connaît plusieurs versions du *Singe antiquaire* (la variante peinte vers 1726 se trouve à Paris, au Louvre). Héritées des peintres flamands, les « singeries » étaient en vogue en France surtout dans la première moitié du siècle. Il est cependant également possible de voir dans la toile de Chardin une allusion aux débats artistiques de son temps. Voir à ce sujet Pierre Rosenberg et Renaud Temperini, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999, p. 77.